Quêtes littéraires nº 12, 2022
https://doi.org/10.31743/ql.14875
ISSN 2084-8099, eISSN 2657-487X

Franck Dalmas
Université de Stony Brook

Errance existentielle, mémoire du corps et langage primordial dans *N'zid* de Malika Mokeddem

Malika Mokeddem est une écrivaine algérienne dont l'œuvre reconnue reçoit un intérêt critique croissant et commence à susciter des recherches universitaires sérieuses. Elle a régulièrement renouvelé le cadre de ses romans bien qu'ils soient inspirés d'expériences personnelles ; elle a développé diverses approches d'écriture, mais son mode d'expression littéraire garde pour le lectorat un ton vrai et immédiat. Notre étude propose de saisir, dans un texte libéré des clichés narratifs et interprétatifs, ce qui opère cette véracité et imminence corpo-réelles chez Mokeddem dont le roman *N'zid* (2001) met en évidence les tracés de la mémoire d'une manière phénoménologique.

La jeune protagoniste Nora se réveille sur un voilier, seule au milieu de la Méditerranée, avec un hématome au front et une perte totale de son identité. Elle se demande quelle est sa langue source quand elle entend diverses émissions étrangères diffusées par la radio du bord. On apprendra plus loin que sa mère est algérienne, son père irlandais, et qu'elle a grandi en France. Sans aide extérieure et sans langage spontanément disponible, elle peine à retracer ses origines natives et les circonstances de son amnésie. Les étapes de son éveil identitaire passent par des désirs sensuels alimentés par la mer, et par la pratique thérapeutique du dessin comme retour à l'expression primordiale de l'enfance. Rabia Redouane admet qu'« [i]l s'agit d'une nouvelle entreprise littéraire dans l'itinéraire d'écriture de Mokeddem qui a pour but de confronter la parole à un monde fait de temps, d'espaces et d'obstacles » (2002, p. 13).

■ Franck Dalmas – associate professor de littérature française à l'université de Stony Brook dans l'État de New York. Adresse de correspondance : Department of Languages and Cultural Studies, Humanities 2127, Stony Brook University, 100 Nicolls Road, Stony Brook, NY 11794-5359, USA ; e-mail : franck.dalmas@stonybrook.edu
ORCID iD : https://orcid.org/0000-0002-8060-2612

Les meurtrissures du corps et de l'esprit se confondent dans cette odyssée vers la pensée intime, ce qui convoque l'hypothèse de la « chair » existentielle théorisée par Maurice Merleau-Ponty. Cette notion concerne l'entité non-rationnelle du corps, néanmoins enlacée à l'esprit. Leur accord se dispense en parole « parlante » et parole « parlée ». Traduisant l'intention paralinguistique, la première « se trouve à l'état naissant » (Merleau-Ponty, 1978, p. 229) ; la seconde « jouit des significations disponibles » (1978, p. 229), autrement dit acquises par culture et convention. La transmission muette de l'une à l'autre crée l'entrelacs des espaces intérieur et extérieur. Après une brève évaluation de lectures privilégiant le transfert des cultures, langues ou idéologies, nous échafauderons une solide alternative. La grille phénoménologique est riche de possibilités et on pourra juger combien cette approche est féconde pour un autre décryptage du roman.

Les études qui ont accueilli le sixième livre de Mokeddem n'ont guère varié de l'optique postcoloniale appliquée à l'écrivaine algérienne établie en France, en dépit de sa formation médicale reconnue. En effet, Mokeddem est diplômée de la faculté de Montpellier, après des études à Oran et à Paris. Redouane appuie des poncifs identitaires : « son identité est multiple » et « hantée » (2002, p. 14). Les troubles mnésiques et la désorientation de Nora (dans l'espace intérieur et l'espace extérieur) ne sont pas investis en dehors de la fiction. Sans détails psycho-physiologiques, les termes de « handicap », « confusion » et « impuissance » (2002, p. 14) sont admis comme une simple « perte » de repères ou de mémoire. La tentation de lecture assumée pour *N'zid* reconduit le nomadisme natif de l'écrivaine dans ses autres ouvrages : « une nomade sans tribu en perpétuel déplacement » (2002, p. 15). La Méditerranée est certes un espace ouvert, comme le désert, mais ce n'est pas déceler les spécificités du roman que de l'assimiler au milieu des caravaniers. Biographiquement, Banu Akin (2015, p. 16) relève que le désert, pour la jeune Malika assoiffée (corps et âme), n'était pas un espace nomadique comparable à la mer. L'eau, comme elle l'indique aussi, est un élément qui relie l'auteure à sa spécialisation médicale de phrénologue[1].

Mokeddem avait pris pour sujet de son premier roman, *Les Hommes qui marchent* (1990), l'héritage nomadique familial qui l'enracine dans sa culture. À travers la jeune Leïla, c'était son enfance fictionnalisée, son récit des origines ; il y aura ensuite un certain fond biographique dans tous ses livres. Mais elle a extirpé ses protagonistes féminines de leur condition d'Algériennes assujetties, nomadisées ou sédentarisées, car elle actualise leurs étapes d'existence en traversant la sienne, dans une expérience continue. Dans *L'Interdite* (1993), Sultana est médecin comme elle, a vécu à Montpellier et revient en Algérie, en butte à des attaques contre son autonomie. C'est un être contemporain dans une société réelle, inique et sombre. Il n'y a aucune contrition ou réparation de femme colonisée. Attester que Mokeddem nous convie

1. La phrénologie traite les affections rénales et urinaires. Sa relation à certains motifs de l'écriture, mise en évidence par Akin (2015, p. 15-18), est fascinante à suivre.

essentiellement au nomadisme, à la quête identitaire, à des pérégrinations dans un univers logocentrique préjudiciable, équivaudrait à la confiner dans un unique roman déjà fait. Si les problématiques tournent encore autour de la nature postcoloniale algérienne et son système patriarcal, chaque livre propose néanmoins une trame originale. Son œuvre est un roman de soi à multiples voix puisqu'elle évolue avec ses héroïnes, sans regarder en arrière. Dans *N'zid*, l'amnésie de Nora au milieu de la Méditerranée n'est pas une odyssée identitaire et du retour ; c'est le constat d'un départ consenti. Le titre porte la marque d'une lésion prolongée, comme pour rappeler qu'on n'arrête pas l'existence. Le terme arabe *n'zid* possède la double signification de « je nais » et « je continue ». L'idée de naissance et de continuation suggère une re-naissance, un processus perpétuel en avant de soi. Il faut donc découvrir à chaque ouvrage un nouveau pan de vie, avec ses peines et ses joies, ses épreuves et ses succès. Les thèmes initiaux apparaîtront toujours en filigrane sur ses canevas d'écrivaine à travers un tamis palimpseste. Ils ne peuvent disparaître. Mais la découverte continuée incite à chercher de nouvelles approches de lecture critique adaptées aux évolutions de la narratrice.

On notera enfin que les romans de Mokeddem traitent souvent d'un symptôme social amalgamé à un syndrome clinique. Le corps propre, vivant et luttant, se manifeste quels que soient les événements sociaux ou politiques ayant cours dans le texte. Ainsi *L'Interdite* contient le métissage de la chair par la greffe d'un rein (donné au Français Vincent par une femme algérienne), *La Nuit de la lézarde* (1998) décèle la malformation cardiaque de Nour dans sa blessure d'amour (lézarde du corps), *N'zid* dégage l'autonomie spatio-temporelle à travers des traumatismes et l'amnésie de Nora.

1. Entrelacs phénoménologiques

Le lieu du roman, *Media terrae*, la mer entre les terres, renvoie judicieusement aux vers du poète syrien Adonis (1930-) en incipit : « Poète – tu n'écris ni le monde ni le moi/ tu écris l'isthme/ entre les deux » ; ce qui intime une phénoménalité du corps et du langage, dans une quête existentielle. En relation avec le sens de *n'zid*, on décèle une phénoménologie de l'expressivité corporelle entre résurgence d'un état premier et projection dans un parcours transcendant vers l'existence. Merleau-Ponty écrit : « Naître, c'est à la fois naître du monde et naître au monde » (1978, p. 517). Il a aussi usé du concept de « marée existentielle » (1978, p. 330). Dans la vie de Nora, c'est « le corps en petite marée » (Mokeddem, 2001, p. 41) comme le ressac de la mer sur la coque du voilier et le périple zigzaguant en Méditerranée : « Le bateau monte et descend les vagues. Monte et descend, la lumière, cinglée de bleu. Monte et descend le sang de Nora » (2001, p. 138). La mer constitue un élément propice au questionnement existentiel et à la médi(t)ation du langage intérieur – en écho à Valéry, « La mer, la mer, toujours recommencée » (1957, p. 147). La référence au *Cimetière*

marin n'est pas l'unique source de comparaison aux péripéties de *N'zid*[2]. Un conte rêvé de Valéry présente d'autres similitudes :

> *On* est en mer, couchés dans un cadre ; deux corps en un seul ; étroitement unis, et il y a doute si l'on est un ou deux, à cause de ce resserrement dans un lit exigu de la cabine. L'être simple et double est en proie à une tristesse innée. Il y a une douleur et une tendresse sans cause et sans bornes *avec lui*. Un vent de tempête souffle dans la nuit extérieure. […] L'être à l'être se cramponne et *on* perçoit le battement d'angoisse d'un cœur unique, les coups sourds de la machine qui cogne et lutte contre la mer. (1960, p. 653)

La conception d'un langage corporel et d'une expression primordiale pose des questions complexes qui peuvent dériver de l'examen des comportements humains entrelacés de normalité et d'insanité. Assez tôt dans son récit, Nora se conçoit sous les traits d'une méduse de mer : « Je fais la méduse pour ne pas me laisser gagner par la panique ou le désespoir » (Mokeddem, 2001, p. 114). Avec une majuscule, la figuration animalière reprend aussi le mythe antique de la femme inadaptée. Bien qu'elle récuse toute identification au mythe, Nora, qui est dessinatrice de bande dessinée, se recrée une identité primitive dans un personnage avec « le corps de Méduse » et que les éléments environnants de la nature abreuvent de « leurs prières autistes » (2001, p. 180). L'autisme d'un rapport humain nié existe bel et bien chez Nora et elle se sert du dessin pour l'expurger. Des années auparavant, sa mère avait sombré dans un même autisme/mutisme qui avait aggravé son isolement familial et social, puis avancé sa mort. Certaines thèses psychiatriques, réévaluées par Merleau-Ponty (1978) à la suite de la psychologie moderne, révèlent justement des lacunes dans le rapport à autrui pouvant engendrer des pathologies disruptives d'aphasie, d'amnésie, ou de déni de la personnalité. Le champ d'investigation d'un langage intime par Merleau-Ponty provient de cas pathologiques de perte de signification ou d'aphonie chez des patients atteints de troubles sexuels ou émotionnels, d'après les travaux du psychothérapeute suisse Ludwig Binswanger (1881-1966)[3]. La psychiatrie existentielle n'est pas punitive (entraves, électrochocs, léthargie d'hypnose) ; elle veut remettre l'humain conscient au cœur de ses préoccupations, dans son intégrité physique et psychique, avec des pratiques de communication ouverte.

Des études scientifiques permettent d'appliquer la phénoménologie au roman de Mokeddem grâce aux apports concertés de Merleau-Ponty et de la psychologie existentielle. Roger Frie (1999, p. 93) situe Binswanger entre Freud et Heidegger ;

2. Paul Valéry (1871-1945) est enterré au célèbre cimetière de Sète, port voisin de Montpellier.

3. Binswanger est crédité comme le premier promoteur de la psychologie existentielle. Il a d'abord suivi les pas de Jung et de Freud, lequel lui gardera une amitié fidèle malgré son inflexion non-freudienne. Après la Première Guerre mondiale, il développera sa pratique thérapeutique à la suite de la phénoménologie de Husserl et Heidegger.

et on pourrait agréer à des vues postmodernes de contrôle social et de répression sexuelle à partir du premier, ou émancipatrices par l'engagement intramondain du second (*Umwelt-Mitwelt-Selbstwelt*). Mais Binswanger « places greater emphasis on the prelinguistic dimension » [met davantage l'accent sur la dimension paralinguistique (les traductions sont les miennes)] (Frie, 1999, p. 96). La communication non-verbale et la gestuelle confirment les centres d'intérêt de Merleau-Ponty (1999, p. 107-109). Un autre point d'importance est à soulever :

> Somatic illness is a dimension in which language and the body intersect in ways that challenge our traditional assumptions [La maladie somatique est une dimension dans laquelle le langage et le corps se croisent de manière à remettre en question nos hypothèses traditionnelles]. (Frie, 1999, p. 108)

À ce propos, Jean Stora (1999) parle des émotions, du souvenir d'enfance, du milieu socioculturel dans l'origine de telles maladies ; les zones sensorielles de la peau, les lèvres, la langue, le larynx, le pharynx sont montrés en récepteurs de perceptions interne et externe. Un article de Thomas Csordas (2012) exemplifie le doute des psychanalystes vis-à-vis de la phénoménologie dite « culturelle », alors que d'autres disent s'éloigner de la psychanalyse pour embrasser la culture phénoménologique. Ce débat est futile et démontre la mainmise des systèmes sur les phénomènes. Selon lui, la contribution notable de Binswanger et Merleau-Ponty est un dialogue des symétries et asymétries. Alors, la connivence de leurs disciplines entre « Immediacy/Presence » [« Immédiateté/Présence »] et « Memory/Reminiscence » [« Mémoire/Réminiscence »] (Csordas, 2012, p. 57) satisfait au choix critique pour Nora (*n'zid*) ; ces doublons, agrégeant temps et espace, informent que son aventure : « was constituted and continues to act » [a été constituée et continue d'agir] (p. 59). En rapport au nomadisme très relatif, il remarque aussi :

> The horizon is a moveable limit that depends entirely on a person's perspective and position and is constantly readjusted in accordance with the person's movement in the world [L'horizon est une limite mobile qui dépend entièrement de la perspective et de la position de la personne et qui est constamment réajustée en fonction du mouvement de la personne dans le monde]. (Csordas, 2012, p. 61)

Toute proportion gardée à l'œuvre de fiction, le mutisme partiel de Nora peut se rapprocher de complexes psychiatriques car l'héroïne amnésique fait, elle aussi, l'expérience d'une régression thérapeutique dans son existence et dans sa chair. Certains comportements affectifs observés chez des patients schizophrènes sont internalisés dans une forme autiste de relation avortée avec autrui, sans se projeter vers l'extérieur. Cela avance l'hypothèse qu'il existe chez eux une communication sans parole parlée qui habite plus particulièrement leur corps cloisonné. Dans les situations normalement admises des relations humaines, une signification sensuelle

(sans mots) s'opère avec la présence d'une ou plusieurs personnes qui captent l'affect du corps et de l'esprit. La fonction sexuelle peut être envisagée phénoménologiquement « parlante » ; elle n'est pas nécessairement antagoniste ou reproductive, mais nativement communicative. Qu'on le désire devant soi ou qu'on l'idéalise en fantasme, le corps d'autrui justifie ensuite un langage « parlé » – fixé par identification d'une image sociale convenue. Ces aspects imaginaires et imaginants des instincts érotiques refoulés dans le langage, aussi bien que la cure artistique, sont abordés dans le roman. Ainsi, isolée dans la cabine du voilier Nora se crée une fiction sexuelle qui agit comme la communication oubliée par sa pensée amnésique et remémorée par son corps propre, sans sollicitations externes. Le petit conte référentiel de Valéry (1960, p. 653) prend ici encore plus de sens. Le corps propre nous projette de l'idéalité de conscience dans la réalité du monde.

> Elle gémit faiblement, hume l'odeur de l'épaule contre sa joue. Ses lèvres explorent l'étendue entre clavicule et mâchoire, en goûtent la peau. Sa main accompagne la distension du sexe, tâte sa fermeté, en apprécie la douceur, la texture des veines qui se gorgent de sang, l'impatience des pulsations. Elle se cambre au désir que le poids de l'homme ne vient pas assouvir, tend les bras, ne trouve personne, touche les coussins, découvre les dimensions exiguës de la banquette. […] Une habitude de la chair, brutalement sevrée, plutôt qu'un souvenir. (Mokeddem, 2001, p. 40)

Les indices du passage sont sensoriels et impliquent tout le corps, en ses parties les plus fonctionnelles, avant de soulever des désirs sexuels : odeur, goût, fermeté de l'épaule, joue, mâchoire, main, bras, veines, peau et chair. Autant de synesthésies du corps, dedans/dehors.

2. Performance corporelle et langagière

La seule forme de communication que Nora entende, dans la claustration de sa cabine, provient de la radio du bord ; une radio qui « grésille sans rien émettre » (Mokeddem, 2001, p. 23). La facticité des paroles parlées, l'illusion de communiquer seulement par la voix, est mise en évidence dans le roman quand une femme « parle comme une récitante sur une scène de théâtre » (2001, p. 65). Le silence est d'autant mieux insinué, aussitôt que Nora se parle en elle-même, que l'écriture italique devient la transposition biaisée des actes de conscience pour distinguer une autre langue que celle qui est proférée. Le « je » de l'instance narrative est occulté dans les monologues internes elliptiques : « *Me souviens pas avoir souhaité une bonne nuit à Zana. Bien peur que non. Pauvre Zana. Lui ai raccroché le caquet sans un mot. Éteint le téléphone. Me suis allongée sur le dos. Me suis endormie…* » (2001, p. 146). La conscience du sujet est bien présente dans le réflexif « me », mais n'est pas encore articulée en une forme orale de discours. Ceci devient tout à fait cohérent selon la visée merleau-pontienne

qu'il n'y aurait pas de conscience parlée avant la production de langage (*se* parlant). De tels passages sont fréquents et se développent de plus en plus dans le texte.

Nora croisera la route d'un autre navigateur solitaire, Loïc[4]. Durant un périple mémoriel, ils discutent à propos des aspects subjectifs et objectifs du langage. Il lui demande : « Tu n'as pas l'impression, des fois, que des récits, des descriptions te tombent dans l'esprit comme des fax ? » (2001, p. 85). Les mots de l'esprit sont suggérés en dehors du corps tels des messages envoyés par une extension téléphonique instrumentalisée ; la subjectivité relative de l'esprit n'est pas sollicitée. Ce à quoi Nora répond : « Une voix court dans ma tête. Me raconte… » (2001, p. 85). Sa tête n'est pas en relation avec une interprétation extérieure (par fax !) car *une* voix indéterminée ne relate plus des histoires ou des récits mais *la* raconte de l'intérieur : « Elle parle d'ailleurs et dit "elle" pour me désigner. Pourtant ses mots sortent en moi » (2001, p. 85). De façon significative, les mots ne sortent pas *hors de* moi, ni n'*entrent* en moi, mais ils se jouent de l'indétermination du dedans et du dehors du corps : *sortent en* moi. Essayons de lier la sortie de soi langagière avec la vie intime du corps – l'éclatement de l'étant dans le monde de l'être, pour reprendre une formulation de Heidegger (*Geworfenheit*). Le mutisme nourrit plus particulièrement l'éveil du désir sexuel, qui est selon Merleau-Ponty une forme d'expression sans mots. Cette mémoire du corps est « une intentionnalité qui n'est pas la pure "conscience de quelque chose". La perception érotique n'est pas une *cogitatio* [pensée] qui vise un *cogitatum* [objet de pensée] » (Merleau-Ponty, 1978, p. 183). Donc, l'expression du corps, à travers l'érotisme et la sexualité, est d'un autre ordre communicatif et significatif que la recherche de sens et de concrétude dans une langue apprise ou dans un objet de discours.

> Une fonction comme la sexualité, qui paraît être et est étroitement liée à un certain appareil organique, se dégage pourtant peu à peu chez l'enfant d'un rapport plus vague à autrui et au monde, que toutes les circonstances psychologiques de l'enfance contribuent à définir, et inversement apporte à notre histoire personnelle comme un thème qu'elle devra déchiffrer, un certain mode du rapport charnel aux choses et aux autres. Comme par une sorte d'osmose, le corps et le sujet diffusent l'un dans l'autre. Mon corps redevient mien pendant que je m'incarne en lui. (Merleau-Ponty, 2000, p. 19)

La communication absente qu'exemplifie l'aphasie partielle de Nora est plus proche du corps et de la voix intérieure, car le mutisme n'abolit pas le langage. Il démontre au contraire la présence dans le corps d'une autre langue que la langue

---

4. Si Loïc apparaît aux côtés de Nora, c'est par intermittences et pour étayer son ego. Parmi d'autres personnes, l'ami Jean Rolland et l'amant Jamil sont évoqués par les rappels furtifs de billets écrits ou de réminiscence vocale ; la présence de Zana est convoquée à distance, au téléphone ou dans des songes du passé ; le père et la mère surgissent aussi des souvenirs et n'ont pas de vie concrète. Le roman dévoile chez la protagoniste une carence interrelationnelle.

conférée, fût-elle nationale, familiale ou coloniale. N'est-ce pas la *parole parlante* en deçà d'une *parole parlée*, d'après Merleau-Ponty, que veut exprimer cette thématique du roman : « on nous somme de nous exécuter dans une "langue blanche" ou avec une musique formatée […] les langues étrangères me reposent, me rendent à moi-même par une réelle écoute de ma musique, de mon errance » (Mokeddem, 2001, p. 194-195) ? La « langue blanche » peut renvoyer à une langue neutralisée, vidée de tout contenu intentionnel et émotionnel. La mémoire effacée est également associée au « blanc du papier » sur lequel Nora essaie de recouvrer ses souvenirs dans des croquis nerveux qu'elle jette sur ses carnets : « Nora semble livrer bataille au blanc du papier » (2001, p. 171). Cette révélation interne du support à dessiner continue d'opérer comme l'entrelacs de la « chair » merleau-pontienne, et l'absence de visages, dans l'incapacité à se les remémorer, prend alors la forme d'un chiasme poétique : « Rien. Néant, le corps. Blanc béant. Rien » (2001, p. 171). Ce « rien » du langage encadre la rime analogique du corps blanc « néant béant ».

Les dernières pages du roman confirment un certain vitalisme du corps, recomposé, à l'encontre des actes de la pensée dirigeante :

> Et toute la mécanique du corps, depuis des jours vissé par ce seul but, se met tout à coup à renâcler comme une bête de somme au bord de l'écroulement. Nora arrache un pied, puis l'autre, soudés comme des crampons à la paroi du bateau, bouge les orteils, un genou, une cuisse, sent leurs courbatures, leur poids de lassitude. (Mokeddem, 2001, p. 188)

La citation expose les parties dans leur autonomie vivante et expressive, qui essaient de s'extirper d'un corps simplement mécanique, tel un animal qui n'agirait plus sous le dictat d'intentions préconscientes (« ce seul but »). Les membres doivent être arrachés à leur inertie de choses et gagnent ainsi à faire reconnaître leur individualité de pied, de genou, de cuisse… et ressentir leur propre vie, « leur poids de lassitude ».

3. Expression primordiale

Un langage naissant, avant qu'il ne devienne implanté et infusé de culture, se rapproche de l'expression muette du dessin enfantin. Tout au long du récit, Nora emploie le dessin pour recouvrer la communication rompue avec sa mémoire latente. Dans un court texte de *La Prose du monde*, Merleau-Ponty a ébauché une relation entre « L'expression et le dessin enfantin » :

> Notre temps a privilégié toutes les formes d'expression élusives et allusives, donc tout d'abord l'expression picturale, et en elle l'art des « primitifs », le dessin des enfants et des fous. Puis tous les genres de poésie involontaire, le « témoignage », ou la langue parlée. (1992, p. 204)

Quoique l'indice « notre temps » paraisse faire l'amalgame contemporain des diverses représentations de langage, Merleau-Ponty ne les situe pas au plan synchronique mais en diachronie. Sans visée béhavioriste, c'est « tout d'abord l'expression picturale » qui est « l'art des "primitifs" », et le dessin désinhibé des enfants, des fous – plus justement, des naïfs – s'en rapproche. Alors seulement découlent les genres articulés et instaurés sous formes déclamatoires, mémorielles ou verbales.

Le dessin est une autre langue pour la femme amnésique et interdite. Le texte signale que « Le crayon sabre, élague, va à l'essentiel de l'enfance et de l'adolescence » (Mokeddem, 2001, p. 172). Darwiche-Jabbour définit également le dessin dans le roman de Mokeddem comme un « langage de la crise identitaire » (2003, p. 275), et elle note un « rapport entre le dessin, langage de l'inconscient individuel, et le conte oral, langage d'un inconscient collectif » (2003, p. 276). Telle une parole intime enfouie au fond de la langue oubliée, Nora ressent une expression intérieure qui s'extrait du corps : « Elle n'a plus l'intensité contenue avec laquelle elle s'invente des histoires de poulpe et de méduse. Elle paraît se livrer, avec rage, à un corps à corps avec l'inconnu » (Mokeddem, 2001, p. 53). Quand ses bandes dessinées commanditées représentaient une histoire, un feuilleton, un canevas d'épisodes, son langage était appris, maîtrisé, ancré dans un récit, et comme *im-primé* par la persistance d'une culture lui venant de l'extérieur. Mais ici, ce n'est plus le cas ; c'est un langage sans retenue qui reste en même temps dans son corps, le nourrit, et s'extériorise vers un autre corps, comme *ex-primé*. Merleau-Ponty a réévalué le langage comme l'existence intégrale des fonctions du corps et de la conscience :

> [L]es mots, les voyelles, les phonèmes sont autant de manières de chanter le monde et ils sont destinés à représenter les objets, non pas, comme le croyait la théorie naïve des onomatopées, en raison d'une ressemblance objective, mais parce qu'ils en extraient et au sens propre du mot en expriment l'essence émotionnelle. (1978, p. 183)

Une ex-*pression* dénote le sens premier d'une ex-*traction* physique : Merleau-Ponty donne l'exemple « exprimer le jus d'un citron » (1978, p. 183, note de l'auteur). Ainsi donc les mots, tels des dessins, émeuvent d'autant mieux par leur intentionnalité pré-linguistique.

Au début du livre, Nora « se met à trembler, se revoit enfant » (Mokeddem, 2001, p. 54) et les réminiscences se prolongent à travers un langage sans fil directeur, « les soliloques de l'enfance » (2001, p. 177). La mémoire du corps se serait-elle souvenue de l'enfance et l'aurait-elle extériorisée en langage primordial, plus proche des sensations élémentaires et du désir sexuel ? Est-ce qu'on doit associer le dessin à l'expression somatique qui révèlerait le langage de l'inconscient ? Est-ce le même automatisme et les considérations psychanalytiques des surréalistes, qui nous feraient agir et penser sans que nous en soyons consciemment maîtres[5] ? L'analyse freudienne se base

---

5. Certains surréalistes objectèrent que le dessin, la peinture et la sculpture n'opèrent pas avec la même spontanéité le passage du subconscient à la performance. Les mots poétiques révèlent aussitôt

sur un fonds d'expériences et de faits cliniques qui proviennent davantage d'un vécu de socialisation ou d'un recours archétypique aux complexes de l'enfance que d'une véritable spontanéité de naissance et d'existence. Il est approprié d'étendre ces aspects avec l'approche phénoménologique. Merleau-Ponty, et avant lui Binswanger, se sont éloignés de l'orthodoxie freudienne et ont abouti à une psychologie existentielle. Exempte de gauchissement externe, la relation phénoménologique justifie l'allusion à la naissance dès le titre *N'zid*.

Le roman indique que « [s]ous la pointe de son crayon, une méduse a pour la première fois un visage humain, le sien » (Mokeddem, 2001, p. 98). Est-ce un processus en troisième personne qui instrumentaliserait la main traçant sous la dictée et par extension de l'objet (la pointe du crayon) ? À travers le dessin, il y a un authentique langage du corps qui se distancie des mots de l'écriture, et ce n'est pas un automatisme de dictée inconsciente mais bien plutôt une conscience des extrémités du corps se parlant et se mouvant. Le dessin part de l'œil et la main agit avec le tout[6]. On ne la dirige pas, elle veut exister en suivant le tracé. Ainsi le texte poursuit :

> Sur la planche suivante, elle est une clef de sol accrochée au manche du luth. La musique obsède le dessin. Court-circuitant la menace des mots, elle rive les sens à son jeu sur l'épiderme, sur la rétine et sur les nerfs tendus comme des cordes. (Mokeddem, 2001, p. 98)

Le langage conventionnel, dans ce qu'il a de « parlé », n'est plus indispensable à l'identité ; au contraire, les mots peuvent représenter une menace. Le roman distingue deux représentations du langage : celui muet de la mémoire d'un corps qui cherche sa vérité, et celui de l'écriture de fiction qui se trame autour de l'existence. Le personnage de Loïc endosse, pour ainsi dire, cette seconde forme langagière, lui qui se montre toujours avec un livre à la main et abreuve Nora de définitions du dictionnaire. Nora l'envisage d'abord comme quelqu'un « *qui met l'écran de la fiction entre lui et le monde* » (2001, p. 43). Un langage sépare l'être du monde, et un autre ouvre l'être sur son monde. Loïc perçoit finalement Nora dans la chair, dans l'acception merleau-pontienne, puisqu'elle unit en elle l'intérieur et l'extérieur, l'âme et le corps, la pensée et la gestuelle langagière : « tu garderas toujours la même peau plus ou moins écorchée mais collée au mental » (2001, p. 153). Il lui parle de l'ectoderme « qui provient du même tissu que le cerveau » et dit que « la peau est déjà une mémoire, une identité à elle seule » (2001, p. 153).

---

la suggestion et l'émotion tandis que l'épure plastique demande un geste plus long et donc moins fortuit ou automatique. Voir l'article de Morise (1924).

6. Voir chez Merleau-Ponty : « La vision du peintre est une naissance continuée » (2006, p. 24) « qui porte à la deuxième puissance le chiasme du corps » (24 n.1).

> Trop de terres pour un corps qui n'existait que dans le dessin. Une page me suffisait. Elle se tait, ferme les paupières. Quelque chose s'effondre en elle ou se reconstruit. Elle ne sait pas dans quel bord se situe le chambardement. Si elle en prend conscience, cela la dépasse encore. Elle rouvre des yeux hagards :
>
> – Je n'ai jamais autant parlé. Jamais été aussi saoule ! Je n'aime pas les mots. Surtout dans ma voix. Ils m'écrasent et m'étouffent. Je préfère la légèreté du dessin. Dès l'enfance, le dessin a été ma façon de ne choisir aucune de mes langues… (Mokeddem, 2001, p. 113)

L'expression devient l'être, non par sa conscience mais par sa transcendance. Nora fait le silence autour d'elle, comme tout au long de son aventure au fond. Elle écoute… Mais qu'écoute-t-elle sinon le silence qui s'est fait depuis sa perte de mémoire, depuis sa perte de langage identificateur ! Elle écoute en elle-même, et en elle-même se forme un récit qu'elle essaie de retenir par un geste de préhension physique (par la saisie du dessin) pour en acquérir la compréhension corporelle. L'acte de saisir le récit intérieur de sa mémoire est soumis au pouvoir des images mentales. Néanmoins le corps est toujours présent dans l'effort du souvenir.

> Elle se tait, écoute, ne parvient à saisir que des bribes de récit étouffé par la charge des images : un hangar immense, la stature massive de son père, la crinière et la moustache d'un blond-roux qui moussent autour de son visage anguleux. Posté devant la carène d'un bateau, il a des outils dans les mains. Des odeurs de sciure de bois et de résine inondent ses narines. Elle a cinq ou six ans et dessine de hautes falaises noires sur lesquelles s'écrasent des rouleaux monstrueux. (Mokeddem, 2001, p. 102)

Nora retrouve les odeurs de jeunesse dans le hangar paternel, visualise aussitôt dans un dessin les traits du père, et recompose à rebours sa vie et sa langue d'après la petite fille qu'elle était alors.

La parole parlante de l'œuvre personnelle de Mokeddem, qu'on retrouve dans l'entreprise mémorielle parcourue par *N'zid*, est infusée d'une indicible écoute et création de soi. On borne souvent l'enfance et l'expression du corps à l'aune d'une réalité adulte. Mais une exégèse mâtinée de concepts ne suffit pas à rendre une vérité tandis que le regard naïf porte des valeurs natives. D'où l'importance du dessin dans le texte. Alors la quête de l'origine nécessite une plongée phénoménologique, un recours à la cure artistique et au sensualisme inné, un corps-à-corps performatif primordial. L'errance, l'errance, toujours recommencée de Nora, rebaptisée N'zid.

RÉFÉRENCES

Akin, B. (2015). Mots pour maux : les hommes, la médecine et l'écriture dans *Mes Hommes* de Malika Mokeddem. Dans M. de Jesus Cabral, M. J. Reynaud, M. de Fátima Outeirinho et J. D. de Almeida (dir.), *Les Mots en maux. Traitements littéraires de la maladie* (p. 8-23). Porto : Universidade de Porto. https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13161.pdf

Csordas, T. J. (2012). Psychoanalysis and Phenomenology. *Ethos*, *40*(1), 54-74. https://www-jstor-org.proxy.library.stonybrook.edu/stable/i40063772

Darwiche-Jabbour, Z. (2003). Femme, dessin et desseins de l'écriture dans *N'zid* de Malika Moqeddem. Dans C. Bousta (dir.), *Aux frontières des deux genres. En hommage à Andrée Chedid* (p. 271-287). Paris : Karthala.

Frie, R. (1999). Language, Communication and Therapeutic Interaction. *The Humanistic Psychologist*, *27*(1), 89-113. https://web-p-ebscohost-com.proxy.library.stonybrook.edu/ehost/pdfviewer

Merleau-Ponty, M. (1978). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1992). *La Prose du monde*. Paris : Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (2000). *Parcours deux, 1951-1961*. Lagrasse : Verdier.

Merleau-Ponty, M. (2006). *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Gallimard.

Mokeddem, M. (1990). *Les Hommes qui marchent*. Paris : Ramsay.

Mokeddem, M. (1993). *L'Interdite*. Paris : Grasset.

Mokeddem, M. (1998). *La Nuit de la lézarde*. Paris : Grasset.

Mokeddem, M. (2001). *N'zid*. Paris : Seuil.

Morise, M. (1924). Les Yeux enchantés. *La Révolution surréaliste*, *1*, 26-27.

Redouane, R. (2002). *N'zid* de Malika Mokeddem ou la (re)-naissance d'un être féminin. *International Journal of Francophone Studies*, *5*(1), 13-21.

Stora, J. B. (1999). *Quand le corps prend la relève : stress, traumatismes et maladies somatiques*. Paris : Odile Jacob.

Valéry, P. (1957). *Œuvres, I*. Jean Hytier (dir.). Paris : Gallimard.

Valéry, P. (1960). *Œuvres, II*. Jean Hytier (dir.). Paris : Gallimard.

RÉSUMÉ : Cet article explore une perspective phénoménologique dans l'œuvre de Malika Mokeddem. Une telle approche s'écarte de la critique habituelle sur l'écrivaine algérienne et propose une alternative aux analyses postcoloniales. Les thèmes du nomadisme culturel, de la langue d'origine et de l'expression corporelle sont investis à travers le prisme d'une « chair » merleau-pontienne avec les notions de « parole parlante » et « parole parlée ». Un cas d'étude peut être mené dans le roman *N'zid* (2001), dont la protagoniste féminine, dérivant sur un voilier en Méditerranée, est frappée d'amnésie sans aucun indice sur ses allers et venues. Les mondes intérieur et extérieur se rencontrent alors qu'elle s'embarque pour un périple silencieux vers son moi intime et ses fantasmes physiques. À travers des dessins décomplexés et des flashbacks sensuels évocateurs, elle corrige sa mémoire altérée et recouvre une identité occultée.

Mots-clés : Malika Mokeddem, Maurice Merleau-Ponty, amnésie, identité, langage primordial

Existential wandering, body memory, and primordial language in Malika Mokeddem's *N'zid*

ABSTRACT: This article explores a phenomenological outlook in the work of Algerian writer Malika Mokeddem. Such an approach departs from the standard scholarship on this author and proposes a wide-ranging alternative to postcolonial studies. The themes of nomadism, language of origin and corporeal expression are investigated through the lens of Merleau-Ponty's "chair" and the pairing notions of "parole parlante" and "parole parlée." A strong case-study can be made with her novel *N'zid* (2001), which exploits the amnesia of the female protagonist sailing alone on the Mediterranean Sea, castaway from human interactions and without clues of her whereabouts. Inside and outside worlds meet up as she embarks on a silent journey to her innermost self and physical fantasies. Through uninhibited drawings and by reminiscing sensual flashbacks, she soothes her impaired memory and seizes back her blurred identity.

Keywords: Malika Mokeddem, Maurice Merleau-Ponty, amnesia, identity, primordial idiom